



Una partita in cui non ci sono vincitori: Gmar gavi'a di Eran Riklis

di Sara Ferrari

Che lo sport non rappresenti esclusivamente un semplice hobby, un *divertissement* tramite il quale corroborare il corpo e distrarre la mente è cosa ben nota sin dai tempi più remoti. Pur configurandosi come una pratica che riguarda e coinvolge innanzitutto l'individuo e la sua complessità psicofisica, esso possiede parimenti un significato il quale trascende l'ordinarietà di questi esigui confini. Lo sport, infatti, scrive, ad esempio, Nitsch, non è soltanto un'attività "privata", bensì un esercizio rivolto anche e soprattutto agli altri, ossia "uno spettacolo" (cf. Nitsch 1992: 278), con tutte le implicazioni che ne derivano. Lo sport è intrattenimento e comunicazione, divide e, al tempo stesso, unisce ed esalta, capace di esercitare sull'immaginario collettivo un potere catalizzatore paragonabile solo a pochi altri fenomeni culturali. Afferma Crosson: "sport has developed over the twentieth century and into the twenty-first to become one of the most important and influential of contemporary cultural practices" (Crosson 2013: 1), come si può ben notare anche dal peso mediatico, economico e politico che esso ha assunto nel nostro tempo. Inoltre, la pratica sportiva svolge altresì un ruolo essenziale in diversi ambiti culturali, grazie ai significati simbolici e metaforici che da sempre le sono stati attribuiti.



Dichiara, ad esempio, Mary Womack:

Sport is often used as a symbol, expressing meaning that go beyond its significance as diversion or physical training. Sport has been called ritualized warfare, but is only one aspect of its metaphoric role. In the art and literature of Asia, the Middle East, Europe, and the United States, there is a pervasive use of sport as a symbol for sexuality, courage, spiritual striving, and a range of other epic themes. (Womack 2003: 6)

Più brevemente, possiamo sostenere con Crosson che lo sport è divenuto una “metafora popolare per la vita stessa” (cf. Crosson 2013: 1), in tutte le sue sfumature, permeando ogni aspetto della produzione culturale. A questo proposito, il cinema svolge senza dubbio un ruolo dominante.

Sin dall’inizio della sua era, la cosiddetta “settima arte” ha, infatti, mostrato al suo interno un’assoluta e costante pervasività di temi atletici, al punto di dare origine a quello che molti ritengono essere un autentico genere cinematografico autonomo, lo “sport film”. Accanto alla capacità naturale del cinema di esaltare lo spettacolo della fisicità umana in azione, le possibilità che le narrazioni incentrate sullo sport offrono al cinema sono molteplici. Benché non sia scopo di questo breve saggio ripercorrerle per intero,¹ ci soffermeremo rapidamente su due aspetti fondamentali legati alla specificità del nostro argomento. Se si considerano alcune delle pellicole più recenti e/o più celebri prodotte negli ultimi anni, emerge con una certa frequenza l’uso cinematografico dello sport come metafora della guerra e di conflitti di varia natura, questi ultimi intesi anche come lotta quotidiana per la sopravvivenza o, in alternativa, strumento di riscatto personale o sociale, soprattutto per quanto concerne gruppi considerati deboli o marginali, quali le donne e le minoranze in genere.² Lo sport in quanto metafora di un conflitto è forse uno degli aspetti maggiormente sfruttati dal cinema e non solo (cf. Douglas Carless 2015: 11; Pinar Sanz 2005: 116-117). Come la guerra, seppur meno tragicamente, come la politica, come la vita stessa, la competizione sportiva produce, infatti, vincitori e vinti, decreta chi sarà coronato da gloria e onori e chi, invece, cadrà nell’oblio e nella miseria. Inoltre, lo sport, e principalmente i giochi che prevedono l’uso di una palla, “combines intensity of warfare with the exuberance’s of children game. Sport has been described as a ‘war without weapons’, suggesting that sport is a non-lethal form of conflict resolution” (Womack 2003: 122).

¹ Si veda sempre Crosson 2013: 1-10.

² A questo proposito la bibliografia si è notevolmente arricchita negli ultimi anni. Si vedano in particolare gli studi di Katherina Lindner sulla rappresentazione delle atlete nel cinema americano.



Altrove, invece, lo sport diviene strumento per costruire utopie storiche e sociali, colto in una quasi celeste capacità di unire gli individui a dispetto di ogni diversità, al punto che "all manner of social, structural, and cultural conflicts and divisions are resolved through the fantastic agency of the sports" (Rowe 1998: 355). Senza avere l'illusoria pretesa di attribuire allo sport poteri soprannaturali, è facile osservare come la pratica atletica possieda realmente determinate caratteristiche, sebbene, talvolta, il cinema tenda per ovvie ragioni tecniche e/o commerciali ad amplificarle. Se, infatti, da un lato, lo sport genera facilmente negli individui una più o meno immediata identificazione nazionale, dall'altro esso è anche un potente linguaggio internazionale, capace di unire gli individui, persino in situazioni complesse. Come scrive Ingrid Beutler: "sport, as an international language, can build bridges between people, help overcome cultural differences and spread an atmosphere of tolerance" (Beutler 2009: 359).

Il film *Gmar gavi'a*³ (tradotto in inglese col titolo *Cup Final*) del regista israeliano Eran Riklis, uscito nel 1991, si iscrive in questa tradizione, sovrapponendo diversi piani interpretativi e simbolici relativi alla pratica sportiva, nel tentativo di fornire una decisa risposta artistica al conflitto israelo-palestinese. Nel film, ambientato durante la Prima Guerra del Libano (1982), lo sport, e in particolare il calcio adempie, infatti, a due funzioni ben definite: in larga parte, esso svolge il ruolo basilare di servire come metafora del conflitto, ma al tempo stesso riesce nell'impresa di avvicinare i nemici, consentendo loro di vincere l'odio e la diffidenza reciproca e di instaurare un rapporto addirittura amichevole, anche nell'inferno della guerra. Oltre a ciò, da un punto di vista israeliano, *Gmar gavi'a* rappresenta un'esplicita critica ad atteggiamenti considerati troppo facilmente belligeranti e, attraverso la vicenda del suo docile e sfortunato protagonista, sembra voler dimostrare che le guerre consentono di apprendere un'unica amara lezione, quella della loro barbara inutilità.

GMAR GAVI'A: IL LIBANO E LA SPAGNA, ISRAELIANI E PALESTINESI

Gmar gavi'a è il quarto lungometraggio diretto da Eran Riklis, regista destinato a raggiungere la fama internazionale grazie a un capolavoro quale *Ha-kallah ha-surit* ("La sposa siriana", 2004), apprezzato in tutto il mondo e, in seguito, ad altre pellicole di alto livello, come *Etz limon* ("L'albero dei limoni", 2008), *Shelihuto shel ha-memunneh al mish'avey enosh* ("Il responsabile delle risorse umane", 2010), tratto dal romanzo omonimo di A.B. Yehoshua, e il più recente *Aravim rokdim* ("Arabi danzanti", 2014), basato su un celebre volume dello scrittore arabo-israeliano Sayed Kashua. L'attenzione del regista per il conflitto tra arabi e israeliani è evidente nella maggior parte dei film da lui diretti. In particolare, egli sembra interessato alle assurde

³ *Gmar gavi'a* è interamente disponibile in lingua originale (ebraico, arabo e inglese) su Youtube all'indirizzo: <<https://youtu.be/WuJ9NbKXASw>>.



conseguenze che egli eventi storico-politici hanno sulle vite degli individui più semplici e comuni, un tema ricorrente pressoché in ogni suo lavoro.

Sebbene gli studiosi considerino *Gmar gavi'a* un esempio della ben nota produzione cinematografica d'Israele riguardante la guerra del Libano (cf. in particolare Gertz 1999 e Shohat 2010), arrivando addirittura a definirlo "tra i più radicali nella sua critica al conflitto" (Yosef 2013: 123), in realtà esso tratta in maniera piuttosto generale delle relazioni tra israeliani e palestinesi, senza entrare eccessivamente nel merito specifico dell'operazione militare in questione. A differenza delle altre pellicole di Riklis, molto apprezzate tanto dalla critica quanto dal pubblico, *Gmar gavi'a* è stato un sostanziale insuccesso su entrambi i fronti (cf. Liebes 1994: 30), per lo meno in Israele. La studiosa Ella Shohat, ad esempio, lo reputa "a farcical film set on the Lebanese/Israeli border, shows Israeli soldiers and their Palestinian kidnappers united in their desire to watch the soccer World Cup Final" (Shohat 2010: 258), semplificandone notevolmente significato e contenuti, mentre Nurit Gertz ritiene che esso non apporti alcun contributo innovativo rispetto al gran numero di opere riguardanti il conflitto israelo-palestinese della cosiddetta *Gal Falestini* (o *Palestinian Wave*), sviluppatasi attorno al periodo della prima Intifada, di cui *Gmar gavi'a* costituisce l'evidente e stentato epilogo (per un'analisi dettagliata si veda Gertz 1999: 154, 159). In effetti, forse *Gmar gavi'a* mostra alcune ingenuità e, a tratti, la narrazione può apparire stereotipata e "rassicurante" (Bardenstein 2005: 115) per lo meno per quanto concerne la rappresentazione della maggior parte dei personaggi,⁴ tuttavia, la pellicola possiede il pregio non trascurabile di proporre una soluzione cinematografica del conflitto israelo-palestinese del tutto inedita per Israele, utilizzando appunto lo sport. Stupisce che la critica, principalmente quella locale, non si sia mai soffermata ad analizzare i possibili intrecci tra sport e conflitto in essa rilevabili.

La trama di *Gmar gavi'a* si basa su una semplice e apparentemente insignificante coincidenza temporale: la Prima Guerra del Libano⁵ ebbe inizio il 6 giugno 1982, una settimana prima dell'inizio dei mondiali di calcio in Spagna. Di conseguenza, una festa dello sport quale i campionati del mondo di calcio, un evento capace di coinvolgere anche i più refrattari tra i tifosi, a causa di un beffardo sincronismo si trovò a sovrapporsi a un impressionante e cruento conflitto, il cui trauma, per certi versi, è ancora in via di elaborazione, almeno presso gli israeliani. L'acuto contrasto tra la realtà gioiosa dei mondiali spagnoli e la spietatezza del conflitto mediorientale, sottolineato, peraltro, da una colonna sonora dalla cadenza

⁴ Non indugeremo su questo aspetto del film in quanto non del tutto pertinente al nostro tema e già analizzato per esteso dalla critica, soprattutto da Gertz 1999, Bardenstein 2005 e Shohat 2010.

⁵ La Prima Guerra del Libano, denominata anche *Mivtsa Shlom Ha-Galil* ("Operazione Pace in Galilea"), fu decisa dal governo di Menachem Begin con l'obiettivo di porre fine alle violenze antisraeliane messe in atto dai terroristi dell'OLP di base nel Libano meridionale. La guerra, di fatto, durò tre anni, dal giugno 1982 al giugno 1985. Fu uno dei conflitti maggiormente contestati dall'opinione pubblica israeliana.



sinistra, è presente sin dai minuti iniziali del film, ed è destinato a tornare più volte nel corso della pellicola. Il protagonista di *Gmar gavi'a* è Cohen (Moshe Ivgy), un mite riservista dell'esercito israeliano, ex-fumatore, titolare di una boutique di abbigliamento femminile e padre di famiglia, il quale si trova, suo malgrado, a prestare servizio in Libano. Cohen non potrebbe essere più triste per la propria situazione. La guerra, infatti, gli ha impedito di partire per realizzare il sogno di assistere ai campionati del mondo e, in particolare, alle partite della sua nazionale preferita, l'Italia di Enzo Bearzot. Ciò nonostante egli non si separa mai dal borsello nero in cui custodisce gelosamente le ricevute delle prenotazioni del suo viaggio andato in fumo e, soprattutto, i biglietti per le partite delle fasi finali, che contempla di tanto in tanto, quasi illudendosi di poter comunque partire. La sua pattuglia, però, cade ben presto in un'imboscata tesa da un gruppo di combattenti palestinesi e Cohen è preso in ostaggio insieme a un commilitone, Galili (Sharon Alexander). I guerriglieri, capeggiati da Zihad (Muhammad Bakri), decidono di non uccidere i due soldati, ma di condurli con loro a Beirut, dove potranno facilmente scambiarli. Ben presto, però, Galili rimane ucciso in uno scontro a fuoco e Cohen rimane l'unico ostaggio. Seppur dopo molte difficoltà, Cohen riesce a poco a poco a instaurare una sorta di dialogo con i palestinesi, soprattutto con Zihad, grazie al comune amore per il calcio e, in particolare, per la nazionale italiana. Dopo un lungo e pericoloso cammino, non privo di momenti di tensione, il gruppo raggiunge finalmente Beirut, proprio durante la sfida finale dei mondiali: Italia-Germania. I militanti palestinesi sono subito colpiti dal fuoco israeliano, mentre Cohen riacquista finalmente la libertà. Zihad, ferito gravemente, è l'unico dei suoi a sopravvivere. Dopo che questi svanisce, issato da alcuni soldati israeliani su un mezzo militare che lo conduce verso una destinazione sconosciuta, Cohen, accendendosi una sigaretta, scoppia in un lungo pianto disperato con il quale la pellicola si conclude.

Il personaggio di Cohen è emblematico della contraddittorietà della situazione. Egli, infatti, è rappresentato come l'antieroe per eccellenza, tanto sul piano fisico quanto su quello psicologico. Costantemente attento al proprio aspetto al punto da pettinarsi il ciuffo corvino in maniera quasi ossessiva e interessato più a pratiche ludico-ricreative che ad azioni strategiche, Cohen non sembra essere del tutto consapevole della realtà in cui è stato catapultato. Durante i primi minuti del film nulla sembra toccarlo nel profondo, nemmeno la vista di un gruppo di prigionieri arabi bendati e costretti dietro una rete di filo spinato. Egli si aggira qua e là scattando fotografie, quasi si trovasse in una gita di piacere. La guerra, per lui, sembra essere solo un intralcio ai suoi piani di divertimento, una perdita di tempo e di denaro. Una volta salito sul mezzo della propria unità, infatti, si preoccupa esclusivamente di riuscire in qualche modo a vedere le partite ed estrarre i biglietti dal borsello:

"Giovedì, Italia-Corea del Nord, ingresso cinque. Venerdì, Italia-Scozia, ingresso cinque. Lunedì, Italia... Guarda, Hotel "Imperial": riscaldamento, aria condizionata,



sauna, ragazze, tutti i comfort. Dai, guarda: tutto prenotato, tutto prenotato, tutto organizzato alla perfezione. Prenotazioni, conferme, tutto quanto."

"Ok, dai, piantala!"

"Piantala cosa? Due anni di organizzazione, due anni e alla fine arriva quel pallone gonfiato⁶ con la sua guerra e addio a tutto quanto!"

"Ti avevo detto di non votare per il Likùd!"

"Cosa c'entra, cretino? Cosa vorresti? Che quelli stessero nei rifugi tutto il tempo e noi continuassimo a prenderle? Solo dovrebbero avere un po' più di considerazione..."

"Per che cosa, per il calcio?"

"Per il pubblico che acquista i biglietti."

(Riklis 1991)

Il dialogo tra Cohen e il suo commilitone è confuso e privo di ogni sostanza ideologica. Benché egli sembri inizialmente riconoscere una qualche legittimità all'operazione militare, la sua argomentazione rimane, in ogni caso, del tutto illogica e si basa su un'effettiva banalizzazione della guerra, divenuta per Israele una pratica ormai routinaria, quasi quotidiana. Attraverso la figura di Cohen Riklis mette in luce una sorta di debolezza intrinseca degli israeliani, i quali, nonostante la loro immagine collettiva di forza e di capacità militare, sono in realtà fiacchi e, soprattutto, superficiali, desiderosi di una normalità fatta di evasione e di agi e dediti alla guerra non per una profonda e reale motivazione ma per una sorta di attitudine meccanica. Sebbene ciò mostri innanzitutto una profonda volontà di dissenso nei confronti del sistema di valori veicolato dal cosiddetto genere "eroico-nazionalista" (cf. Shohat 2010: 53-104), la banalizzazione della guerra comporta anche il rischio di un'atrofizzazione emotiva destinata a condurre al decadimento morale dell'intera società, provocandone quindi la morte. I palestinesi, invece, sono molto più caratterizzati da un punto di vista ideologico, ma non per questo sono immuni da difetti, diversamente da quanto la critica ha spesso affermato (cf. sempre Gertz 1999, Bardenstein 2005 e Shohat 2010). Neppure i palestinesi, infatti, conoscono davvero i propri vicini/nemici e in questo sono del tutto simili agli israeliani. Le loro opinioni su Israele si limitano a banali stereotipi antisemiti e, talvolta, si mostrano ridicoli, ciechi e ottusi di fronte alla realtà. Proprio come i mondiali di Spagna e la guerra del Libano procedono su binari temporali paralleli senza toccarsi, così palestinesi e israeliani dividono un percorso comune su un lembo di terra condiviso, costellato di città e villaggi che fatalmente portano due nomi, uno ebraico e l'altro arabo e, di conseguenza, due differenti destini. Il cammino che essi percorrono insieme fino a Beirut, proprio perché irto di ostacoli e colmo di dolore, porterà alla maggior parte di loro una nuova consapevolezza. Entrambe le parti, infatti, acquisiranno una rinnovata considerazione dell'esistenza dell'altro in quanto individuo e delle sue ragioni. Tuttavia, ciò che attende Cohen,

⁶ Non è chiaro se qui Cohen si riferisca al Primo Ministro, Menachem Begin, o al Ministro della Difesa, Ariel Sharon, entrambi membri del Likùd e considerati i promotori dell'operazione militare.



seduto sul proprio mezzo a sognare di trovarsi sugli spalti di uno stadio spagnolo, è un profondo e sconvolgente processo di trasformazione personale. Dopo lo scontro con il volto più pauroso della guerra e l'incontro col nemico egli, infatti, non potrà più essere la stessa persona.

GMAR GAVI'Á E LO SPORT COME METAFORA DEL CONFLITTO ISRAELO-PALESTINESE

La linea narrativa che vede lo sport come metafora del conflitto israelo-palestinese domina essenzialmente la prima metà di *Gmar gavi'a*. La scelta di questa direzione interpretativa da parte del regista emerge dal titolo stesso del film, il quale indubbiamente allude allo sfondo calcistico della trama, ma ancor di più si riferisce alla guerra del Libano, intesa come scontro finale, estremo, da cui, però, nessuno degli sfidanti uscirà stringendo un trofeo tra le mani. Il sottotitolo, quindi, anticipa già che la sovrapposizione tra competizione sportiva e conflitto non è davvero attuabile o, almeno, non del tutto. Il film, non a caso, dimostra con naturale evidenza quanto lo scarto tra realtà storica e metafora sia sostanzialmente tragico. Insieme ad altre pellicole realizzate sulla Prima Guerra del Libano, *Gmar gavi'a* si propone, infatti, come "critical of the Zionist narrative⁷ and the Israeli's government belligerent policies and aspired to offer a 'leftist' political portrayal of the war that had exacted a heavy price from both sides of the Israeli-Palestinian conflict" (Yosef 2011: 25).

Nella prima metà della pellicola sport e politica si sovrappongono con una certa frequenza, spesso scivolando l'uno nell'altra in maniera del tutto spontanea. Ciò avviene la prima volta a livello solo verbale, durante una conversazione sul declino del calcio israeliano che Cohen intrattiene con i suoi carcerieri, per poi concretarsi gradualmente in due sfide reali in cui i nemici si affrontano. La prima di esse consiste in una partitella di calcio la quale fa seguito a una nuova discussione sul conflitto, questa volta molto più accesa, di cui la competizione calcistica è proposta come una sorta di resa dei conti. La scena alterna momenti di allegria ad altri, invece, carichi di angoscia, nell'atmosfera altalenante caratteristica del film, e si divide tra due ambientazioni differenti: un edificio diroccato in aperta campagna, presso il quale si trova la maggior parte dei combattenti, e il villaggio vicino, dove due dei combattenti si recano nel tentativo di trovare dell'insulina per un loro giovane compagno diabetico. In questo luogo sospeso, quasi irreali, Cohen comincia a prendere lentamente coscienza della situazione in cui si trova. Il ritorno nel gruppo del crudele Shukri (Gassan Abbas), carico di munizioni ed equipaggiamenti sottratti a soldati israeliani morti, fa esplodere la sua indignazione.

⁷ Per un'analisi del film come sovvertitore della cosiddetta "Zionist narrative" si consideri sempre Gertz 1999.



Per la prima volta egli mostra un improvviso coraggio accusando Zihad, e i palestinesi in generale, di non combattere lealmente:

"Lo sai qual è la differenza tra noi e voi? Noi combattiamo come esseri umani, voi come degli animali."

"Cosa ne sai dell'uccidere persone per niente? Cosa ne sai della guerra?"

"Lo so cosa fate qui! Lo vedo!"

"Tu non hai visto niente! Niente!" [...]

"Noi non volevamo venire qui!"

"Tutti i soldati israeliani dicono così, eppure fate una guerra dopo l'altra. Prima sparate, poi piangete."⁸

"Noi facciamo le guerre, noi? E voi cosa fate? Noi non attacchiamo un autobus pieno di bambini! Noi non mettiamo una bomba in una macchina con sopra una famiglia solo perché sono ebrei! Questa non è guerra, questo non è umano!"

"È umano quello che voi fate qui?"

"Questa è guerra."

"Questa è guerra..." (Riklis 1991)

Al di là della specificità della situazione, il dialogo verte su un tema tipico delle discussioni sportive: il rispetto delle regole del gioco. Cohen ritiene che le modalità di combattimento palestinese siano disumane e indegne, e a esse contrappone la guerra, come modalità di scontro e di reazione più "civile", basata su norme prestabilite, per quanto dolorose. Il confronto diretto con Zihad, tuttavia, insinua alcuni inquietanti dubbi che lo costringono lo spettatore, in particolare quello israeliano, a una più seria responsabilità morale. Può una guerra essere considerata necessaria e civile? Può la presunta necessità di un'azione militare giustificare ogni cosa? Possono gli israeliani reputare le proprie reazioni realmente diverse da quelle palestinesi? Quali sono le regole del gioco? In maniera del tutto sorprendente, mentre le ultime parole di Zihad sono ancora nell'aria, la telecamera si sposta su una palla che Cohen ha avuto da un bimbo del villaggio vicino. Uno dei palestinesi calcia la palla, invitando il prigioniero a dimostrare loro "che cosa sa", con una chiara allusione al dialogo precedente. Il discorso politico si trasferisce, quindi, sul campo da calcio e la competizione sportiva diviene lo strumento apparentemente pacifico tramite il quale le due parti affrontano le proprie controversie. Inizialmente la partita si svolge in un'atmosfera serena. Nel momento in cui Zihad entra in campo, il gioco assume completamente un altro significato, come segnala anche l'ingresso dell'incalzante colonna sonora già presente in apertura. Cohen, ovviamente, gioca da solo e si trova in difficoltà, anche perché i suoi avversari non esitano a usare la forza. La sfida impari tra Cohen e i suoi carcerieri ricorda il noto mito sionista della "lotta dei pochi contro i molti", il quale interpreta il conflitto israelo-palestinese come uno scontro squilibrato tra l'ebreo Davide e l'arabo

⁸ Per un esame approfondito del fenomeno denominato dalla critica "shoot and cry" si vedano in particolare Shohat 2010: 235 e Yosef 2010: 312.



Golia, dove, contrariamente a ogni aspettativa, il primo riporta un'eroica e strabiliante vittoria (cf. Gertz 2010: 5-43). Le differenze rispetto al passato sono, però, sostanziali. L'Israele cui Cohen appartiene, infatti, non si trova più in una condizione di effettiva inferiorità, è una potenza militare consolidata che possiede i mezzi per difendersi, eppure avverte costantemente il pericolo della distruzione. Condizionato tanto dai propri miti fondatori, quanto dalla paura e da una debolezza interiore instauratasi ormai stabilmente, Israele ha sovvertito se non snaturato il proprio volto, compiendo scelte controverse, quale quella di invadere il Libano, o, più in generale, di utilizzare la guerra come pratica di reazione ordinaria. Ciò sembra alludere alla critica ben radicata in larga parte della sinistra israeliana concernente il nodo inscindibile tra l'inasprimento del militarismo e l'acuirsi di un presunto degrado morale all'interno della società.⁹ I rischi di questa situazione, avverte il film, sono notevoli. Anche se uscirà vincitore, infatti, Israele non sarà immune dalla disfatta, perché uno stato di belligeranza costante lo corroderà dall'interno come una ferita mai sanata.

La partita, non a caso, si conclude in modo drammatico. La palla finisce tra le sterpaglie e le rocce e Fathi, il giovane diabetico, decide di scendere a recuperarla, non accorgendosi, però, di trovarsi in un campo minato. Mentre il fumo dell'esplosione che uccide Fathi si dissolve, s'intravedono le sagome dei due compagni, giunti dal villaggio con l'insulina destinata a salvarlo. La sfida termina, quindi, con una sconfitta che è comune e condivisa da tutti. Questo triste epilogo costituisce non solo un'evidente concretizzazione del sottotitolo del film, ma anche una risposta definitiva alla discussione tra Cohen e Zihad: a differenza dello sport, nella guerra, qualunque forma essa abbia, non è possibile stabilire regole e norme cui attenersi, giacché la sua crudeltà cieca e selvaggia produce, in ogni caso, solo morte e distruzione.

Zihad e Cohen si affrontano nuovamente alcuni minuti più tardi in una sala giochi, dove il gruppo, inseguito dagli israeliani, ha trovato rifugio. Il confronto, però, questa volta si svolge su un tavolo da biliardo. La scelta di questa disciplina è tutt'altro che incidentale. La metafora del biliardo, infatti, è profondamente radicata nello studio delle relazioni internazionali, nell'ambito del quale si insegna, ad esempio, "to think of the world metaphorically as a 'billiard table' with states imagined as metaphorical 'balls'. These billiard images ostensibly introduce students to the basic elements of traditional international relations theory" (Marks 2011: 9). In *Gmar gavi'a* l'immagine è simile, sebbene dotata di una simbologia specifica concernente il conflitto israelo-palestinese. Il tappeto verde diviene metafora della mappa d'Israele e dei Territori, fornendo ai palestinesi l'occasione di ottenere la rivalse negata loro nella realtà storica. Per i carcerieri di Cohen ogni palla mandata in buca da Zihad rappresenta, infatti, una delle città perdute dagli arabi durante la Guerra d'Indipendenza e la Guerra dei Sei Giorni. Quelle stesse città che i palestinesi ambiscono a fare nuovamente proprie. Uno dopo l'altro ricorrono i nomi di Jenin, Nablus, Haifa, Hebron, Jaffa, Ramla, Lod, Yazur,

⁹ A questo proposito le fonti sono molteplici, soprattutto su siti internet di divulgazione politica, come <<http://www.kibush.co.il/>>.



fino ad arrivare al più importante, tanto sul piano politico quanto su quello simbolico-religioso, "Al-Quds", Gerusalemme. Zihad, però, non riesce nell'impresa di mandare tutte le palle in buca, cosa che allude in maniera evidente alla sostanziale inattuabilità dell'impresa palestinese. Dal canto suo, Cohen, convinto di stare solo giocando, come ripete più volte agli altri e a se stesso, è costretto a rendersi conto che la partita ha un valore che va ben oltre i limiti circoscritti del tavolo da biliardo. La scena, tuttavia, s'interrompe bruscamente nel momento in cui l'israeliano sta per scoccare l'ultimo colpo, senza permetterci di conoscere l'esito finale della partita. In verità ciò non è poi così importante. La sfida a biliardo rappresenta piuttosto il momento cruciale in cui la metafora è apertamente svelata, non solo allo spettatore ma allo stesso Cohen, il quale comprende che quanto sta vivendo non è un gioco, né, tantomeno, uno sgradevole impedimento ad agognati piani di vacanza, bensì una partita destinata a decidere della sua vita e di quella d'Israele, cosa che, invece, i palestinesi sanno bene dal principio.

UNITI DI FRONTE AI TELESCHERMI

Nella seconda parte di *Gmar gavi'a* lo sport riesce, in maniera inaspettata, a varcare i confini imposti dal conflitto, avvicinando i due protagonisti, i quali, grazie alla comune passione sportiva si riconoscono non più come nemici ma come esseri umani e, conseguentemente, come eguali. In maniera evidente Riklis fa dunque proprio il concetto di sport in quanto "fondamentale veicolo di valori di carattere universale, come tali intimamente connessi alla dimensione umana dell'individuo" (Morzenti Pellegrini 2007: 142), nonché "promotore di pace e di incontro con l'altro" (Isidori 2012: 42). Il processo di avvicinamento tra Zihad e Cohen, tuttavia, procede in maniera incostante, intervallando attimi di distensione fanciullesca e situazioni, invece, quasi drammatiche. L'affinità tra i due sembra seguire il cammino dei personaggi verso Beirut e si manifesta soprattutto nei pochi attimi in cui la vita comune lo consente, quando la guerra sembra concedere una piccola tregua. In ogni caso, lo sport e la discussione su di esso costituiscono un mezzo fondamentale di conoscenza concreta dell'altro, quella stessa semplice conoscenza che il conflitto ha impedito e reprime, alimentando l'odio e la diffidenza reciproca.

La prima vera occasione di un contatto tra i due è costituita dalla sfida tra l'Italia di Paolo Rossi e il Brasile di Zico. Subito dopo aver discusso appassionatamente con Cohen la formazione della nazionale italiana, Zihad decide che in qualche modo vedranno la partita. In maniera del tutto inattesa, l'israeliano trova, dunque, nel palestinese quella corrispondenza d'interessi ed emozioni che i suoi commilitoni erano incapaci di offrirgli. Poco dopo, infatti, il gruppo s'introduce in una sfarzosa villa abbandonata, dove si ferma per assistere alla partita. La telecamera segue i vari personaggi mentre perlustrano la casa, ma il fulcro della scena è costituito dal



televisore acceso sullo stadio Sarrià di Barcellona. Dopo meno di mezz'ora dal calcio d'inizio Paolo Rossi segna due goal e Zihad e Cohen si ritrovano a esultare insieme. Lo slancio tra i due, però, non può essere totale: l'improvvisa memoria del conflitto che divide i loro popoli li trattiene da gesti di eccessiva amicizia. Sebbene la scena appaia, per certi aspetti, quasi comica, il mancato contatto fisico tra i due anticipa la nuova, brutale irruzione della guerra, che, infatti, avviene poco dopo. Il crudele Shukri sorprende Cohen in bagno e lo aggredisce, invitando gli altri a fare lo stesso. Il resto del gruppo si rifiuta, tuttavia, di usare violenza gratuita sul soldato, dimostrando come il contatto reale con l'israeliano sia riuscito a superare, almeno in parte, le stereotipate e distorte immagini del nemico in cui sono stati educati.

Durante l'ultima mezz'ora del film, mentre Beirut si fa più vicina, la tensione cresce in maniera palpabile, soprattutto a causa di un'imboscata nel corso della quale resta ucciso Omar, compagno e amico di Zihad. La rabbia e la disperazione esplodono da ambo le parti: Zihad infierisce gelidamente su Cohen, il quale esplode in una crisi nervosa. Lo sfogo di un'angoscia repressa ed evidentemente condivisa non guasta, bensì migliora il rapporto tra i due, i quali, sebbene costretti a considerarsi nemici, comprendono che il conflitto in cui sono coinvolti non è determinato dal banale schema "oppressore vs. oppresso" o "carnefice vs. vittima", ma è una tragedia binazionale destinata a insanguinare le vite di entrambi i popoli, costretti a combattere per la propria sopravvivenza.¹⁰ Ancor più di quello israeliano, tuttavia, il destino palestinese reca profondamente impressa l'impronta del sacrificio finale e della morte (cf. Urian 1997: 44). È questo il senso dell'ultima, affettuosa conversazione tra Zihad e Cohen, che si svolge nel buio della notte, a un passo da Beirut. Il palestinese rivela al prigioniero alcune intime confidenze personali sulla sua vita di uomo e di combattente/terrorista. Non ci sono più veli tra i due, sono entrambi due individui soli, lontani da casa e dagli affetti, alla mercé della storia e della brutalità umana. In breve, il discorso si sposta nuovamente sul calcio. Ancora una volta, la guerra e lo sport si sovrappongono, creando un effetto volutamente straniante:

Cohen: "Chi credi che vincerà?"

Zihad: "Cosa intendi?"

Cohen: "L'Italia o la Germania?"

Zihad: "L'Italia."

Cohen: "Per forza... Dobbiamo vincere."

Zihad: "Dobbiamo vincere..." (Riklis 1991)

In queste battute finali è riproposto dunque il binomio metaforico sport-guerra. Cohen, pur avendo vissuto un'esperienza drammatica, sente vicina la propria liberazione e ritrova un attimo di spensieratezza. Zihad, invece, intuisce che per sé e il

¹⁰ Si pensi alle parole dette da Zihad a Cohen: "dobbiamo tentare il tutto per tutto fino alla fine, esattamente come il vostro popolo. Nello stesso modo" (Riklis 1991).



proprio gruppo l'epilogo non sarà altrettanto felice. I toni e i volti dei due personaggi sono, infatti, profondamente diversi. Alla sostanziale serenità di Cohen fa da contrasto l'evidente malinconia di Zihad, per il quale le parole "dobbiamo vincere" hanno un significato che trascende la contingenza della finale dei mondiali di calcio e riguarda, piuttosto, la sorte del suo popolo. L'insperata vittoria dell'Italia¹¹ sembra quindi coincidere con l'altrettanto difficile successo palestinese. Alla fine del breve dialogo, Cohen regala a Zihad ciò che resta del suo viaggio in Spagna: il biglietto per la finale. Sebbene si tratti di un dono puramente simbolico, esso diviene il sigillo di un rapporto di solidarietà e fratellanza umana sbocciato, proprio grazie al calcio, nelle condizioni più impensabili e tra due soggetti imprevedibili.

Il gruppo tenta di entrare a Beirut mentre Italia e Germania si contendono la coppa del mondo. La scena è contraddistinta da un mosaico di contrasti cromatici e sonori, il quale evoca un'ultima volta il forte divario tra le vicende storiche e umane narrate nella pellicola: l'oscurità pressoché completa della notte di Beirut è squarciata dal bagliore dei televisori accesi, il silenzio quasi sepolcrale della città è infranto dalla voce concitata del telecronista. Zihad fa appena in tempo a cogliere col binocolo la folle esultanza del suo giocatore favorito, Marco Tardelli, e sorride, quasi interpretandola come un presagio a suo favore. Lo scontro con gli israeliani è, tuttavia, inevitabile. Le mitragliatrici, nere come la morte che evocano, si stagliano contro il verde brillante del prato dello stadio e, uno dopo l'altro, i palestinesi cadono, mentre Cohen raggiunge il proprio esercito. Le immagini dei corpi degli arabi riversi sul terreno scivolano nei fotogrammi della partita che mostrano, da un lato, l'esultanza italiana e, dall'altro, la delusione tedesca. I campionati del mondo di calcio di Spagna 1982 hanno una squadra vincitrice. La prima guerra del Libano, nel breve scorcio di tempo immortalato dal film, ha espresso anch'essa il proprio verdetto.

UN PIANTO CHE NON HA FINE

Zihad è ferito e i suoi compagni sono morti. Cohen, invece, presto potrà tornare alla sua vita. Tuttavia, l'immagine finale dell'israeliano che *Gmar gavi'a* ci offre non è quella dell'eroe trionfatore. Gli ultimi gesti di Cohen sono, piuttosto, quelli di uomo comune abbattuto nel corpo e nello spirito e rivelano un trauma profondo che difficilmente potrà essere sanato. Il suo interminabile pianto finale può avere varie spiegazioni. A prima vista, esso sembra riferirsi all'abitudine israeliana di sparare per poi gemere sui propri errori, contestata da Zihad nel dialogo riportato in precedenza. Cohen, però, non ha sparato un solo colpo. È il solo fatto di aver preso parte all'operazione militare e di essere scampato per un soffio alla morte dopo aver assistito alla fine crudele di tanti

¹¹ Come rammentano le cronache dell'epoca, la vittoria della nazionale italiana era ritenuta alquanto improbabile, si veda Zara 2014.



esseri umani a scatenare la sua angoscia. La vana e tragica distruzione della guerra, che egli ha saputo comprendere solo davanti al volto pallido del suo nemico disteso su una barella, sarà impressa in lui indelebilmente, ma non solo questo. La *kefiah* avvolta alle sue spalle, simbolo celeberrimo della lotta palestinese, indica, infatti, che anche il ricordo di Jihad e compagni sarà destinato ad accompagnarlo nei giorni a venire. Ciò, in un certo senso, rappresenta un segno di speranza, per quanto flebile, in un futuro possibile di condivisione e di avvicinamento all'altro.

BIBLIOGRAFIA

Bardenstein C., 2005, "Cross/Cast: Passing in Israeli and Palestinian Cinema", in Stein R. L. e Swedenburg T. (a cura di), *Palestine, Israel and the Politics of Popular Culture*, Duke University Press, Durham and London, pp. 99-125.

Beutler I., 2008, "Sport serving development and peace: Achieving the goals of the United Nations through sport", in *Sport in Society*, 11(4), pp. 359-369.

Crosson S., 2013, *Sport and Film*, Routledge, Abingdon and New York.

Douglas K., Carless D., 2015, *Life Story Research in Sport: Understanding the Experiences of Elite and Professional Athletes Through Narrative*, Routledge, Abingdon and New York.

Gertz N., 1999, "The Medium that Mistook itself for War: Cherry Season in Comparison with Ricochets and Cup Final," in *Israel Studies*, 4, 1, pp. 153-175.

Isidori E., 2012, *Filosofia dell'educazione sportiva: dalla teoria alla prassi*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.

Liebes T., 1994, "Debating the portrayal of the other as one of us: Palestinians in the new Israeli cinema", in *Jewish Folklore and Ethnology Review* 16,1, pp. 30-34.

Marks M. P., 2011, *Metaphors in International Relations Theory*, Palgrave Macmillan, New York.

Morzenti Pellegrini R., 2007, *L'evoluzione dei rapporti tra fenomeno sportivo e ordinamento statale*, Giuffrè Editore, Milano.

Nitsch J., 1992, *Sport psychology: fundamental aspects*, in Haag H., Grupe O., Kirsch A. (a cura di), *Sport Science in Germany: An Interdisciplinary Anthology*, Springer-Verlag, Berlino, pp. 263-296.

Pinar Sanz M.J., 2005, *Ideological implications of the use of metaphors in the discourse of sports news*, in Otal Campo J.L., Navarro I Ferrando I., Bellés Fortuño B. (a cura di), *Cognitive and Discourse Approaches to Metaphor and Metonymy*, Universitat Jaume, Castellò de la Plana, pp. 113-122.

Riklis E. 1991 *Gmar gavi'a*, 107'.

Rowe D., 1998, "If You Film It, Will They Come? Sports on Film", in *Journal of Sport & Social Issues*, 22(4), pp. 350-359.



Shohat E., 2010, *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*, I. B. Tauris, London and New York.

Urian D., 1997, *The Arab in Israeli Drama and Theatre*, Routledge, Abingdon and New York.

Womack M., 2003, *Sport as Symbol: Images of the Athlete in Art, Literature and Song*, Mc Farland, Jefferson.

Yosef R., 2011, *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema*, Routledge, Abingdon and New York.

Yosef R., 2013, "Traces of War: Trauma, Memory, and the Archive in Joseph Cedar's *Beaufort*", in Yosef R., Hagin B. (a cura di), *Deeper than Oblivion: Trauma and Memory in Israeli Cinema*, Bloomsbury, London, pp. 117-146.

Zara F., 2014, *1982: Un'estate, un mondiale, una promessa di felicità. Storia in due tempi e un intervallo*, Ultra, Roma.

Sara Ferrari insegna Lingua e Cultura Ebraica presso l'Università degli Studi di Milano. Si occupa principalmente di letteratura ebraica moderna e contemporanea. Tra le sue pubblicazioni: *Forte come la morte è l'amore. Tremila anni di poesia d'amore ebraica* (Salomone Belforte Editore 2007); Yehuda Amichai, *Nel giardino pubblico* (A Oriente! 2008); *La notte tace. La Shoah nella poesia ebraica* (Salomone Belforte Editore 2010); Uri Orlev, *Poesie scritte a tredici anni a Bergen-Belsen* (Editrice La Giuntina 2013).

sara.ferrari1@unimi.it